

## Jean Rousset et le Baroque

Robert Vigneault

Volume 6, numéro 1, février 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036431ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036431ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vigneault, R. (1970). Jean Rousset et le Baroque. *Études françaises*, 6(1), 65–78.  
<https://doi.org/10.7202/036431ar>

# Notes et documents

## JEAN ROUSSET ET LE BAROQUE

Parmi les critiques contemporains, Jean Rousset se signale par son audace et son ampleur de vue. Il est déjà difficile de s'attaquer, comme Spitzer, à une œuvre isolée, et, en ayant identifié la *forme*, d'en dégager la *signification*. Or Rousset a pratiqué ce type de critique, avec cette élégante maîtrise qui le caractérise, dans ses essais sur *Polyeucte*, la *Princesse de Clèves* et *Madame Bovary*, par exemple<sup>1</sup>. Il lui est arrivé aussi d'étendre le champ de l'opération critique à l'ensemble d'une œuvre, à l'instar d'un Richard, d'un Starobinski ou d'un Vachon : on se souvient de ses essais, assez rapides mais pénétrants, sur la structure du drame claudélien, la composition rigoureuse du grand roman de Proust, « la structure du double registre » dans les romans et le théâtre de Marivaux<sup>2</sup>. Tout en antennes et en regards, il incarne à merveille ce « lecteur complet » qu'il rêve de trouver chez le critique; celui qui, dans le « Nouveau Monde » de l'œuvre, réussit à capter cette *forme* unique qui est solidaire de la vision de l'écrivain et peut seule l'actualiser et la révéler, — alors que le « dessein intérieur », les « intentions », ou les « idées » préexistant dans une sorte de firmament platonicien ne nous apprennent,

1. *Forme et signification*, Paris, Corti, 1962.

2. *Ibid.*

en réalité, pas grand-chose sur l'œuvre achevée. Cette *forme*, il la pressent active *dans* l'œuvre, grâce aux « structures » que dessinent telle ligne de force ou tel réseau de convergences concourant, par leurs multiples liaisons, à l'unité de cette création.

Pourtant l'appétit critique de Jean Rousset ne pouvait se rassasier d'une œuvre isolée ou même des *opera omnia* d'un écrivain. Le champ doit s'élargir encore : il lui faut une époque tout entière. Des affinités sélectives le portaient vers « l'âge baroque ». Après avoir publié des choix de textes de Jean de la Ceppède, Andreas Gryphius et Angelus Silesius <sup>3</sup>, il embrassait hardiment *la Littérature de l'âge baroque en France* <sup>4</sup>, couronnant ensuite l'œuvre descriptive et historique par une *Anthologie de la poésie baroque française* en deux volumes <sup>5</sup>. Le projet était ambitieux, et peut-être prématuré : tel est, du moins, l'avis de ce critique aussi honnête que souple qui, dans son ouvrage le plus récent, *l'Intérieur et l'extérieur* <sup>6</sup>, manifeste une louable (et assez rare) aptitude à reviser ses jugements passés. Pour ma part, j'inclinerais à trouver trop modestes les dernières prises de position de Jean Rousset ; je suis plutôt frappé par le caractère éminemment utile et éclairant de la synthèse qu'il proposait dès 1953 ; et je vois mal en quoi les sondages contemporains dans le domaine du Baroque, dont fait état le dernier ouvrage de Rousset, soient de nature à l'infirmier : les études de *l'Intérieur et l'extérieur*, à une réserve près (que je formulerai à la fin de cette note), m'apparaissent plutôt comme une confirmation des intuitions, d'ailleurs solidement étayées, du critique de 1953. La fidélité au propos initial n'en semble nullement entamée, bien au contraire.

Il reste que l'entreprise, encore une fois, était

3. *Jean de la Ceppède*, choix de textes, Paris, G. L. M., 1947 ; *Andreas Gryphius*, choix de textes et traduction, Paris, G. L. M., 1947 ; *Angelus Silesius*, choix de textes et traduction, Paris, G. L. M., 1949.

4. Paris, Corti, 1953.

5. Paris, Armand Colin, « Bibliothèque de Cluny », 1961.

6. Paris, Corti, 1968.

hardie. Car la démarche de Rousset impliquait une double transposition qui aurait pu s'avérer aventureuse. Il s'agissait d'abord de la translation d'un art à un autre, c'est-à-dire des beaux-arts aux arts de littérature; puis, de l'extension à la France de critères fondés sur des réalisations étrangères : italiennes surtout, mais aussi espagnoles, allemandes, anglaises, en un mot, européennes. Ce que Rousset rêvait d'entreprendre, au fond, « c'était une histoire de l'imagination, un chapitre de l'histoire de l'imagination à laquelle concourraient tous les artistes d'une époque, de la pierre à la scène et de la palette au verbe<sup>7</sup> ». L'hypothèse, qui suppose un fond commun dans l'imagination des artistes créant à une même époque, quel que soit leur langage, m'apparaît solidement fondée si on admet l'existence d'une logique imaginative aussi (plus ?) rigoureuse que la logique des idées. Bachelard n'est-il pas allé beaucoup plus loin en ce sens en explorant les *éléments* d'une sorte d'imaginaire universel où s'alimenteraient les poètes de tous temps et de tous lieux ?

Il est vrai par contre que le Baroque est une « catégorie » particulièrement fuyante, celle qui se prête le moins à une définition rigoureuse. Il suffit de rappeler, pour s'en convaincre, les contributions récentes d'historiens de l'art comme R. Wittkower et A. Blunt, Ph. Minquet, J. Thuillier, Pierre Carpentrat; et, du point de vue qui nous intéresse surtout, celles des exégètes d'une littérature baroque : G. Getto, A. Schöne, F. Strich, R. Alewyn, A. Cioranescu et Marcel Raymond, un des pionniers du Baroque littéraire en France. Savants et littérateurs poursuivent, sur la nature du Baroque, une recherche qui se mesure à des formes essentiellement mouvantes et qui échappent sans cesse au moule commode des définitions. Pour sa part, Jean Rousset était tout désigné pour s'intéresser à cette question. Car, non seulement n'a-t-il jamais partagé le mépris de certains classicisants à l'égard du Baroque, mais a-t-il véri-

7. *L'Intérieur et l'extérieur*, p. 240.

tablement discerné et aimé un ordre et un goût baroques. On le devine séduit par les œuvres qui s'en inspirent; et il est significatif qu'au terme d'un bilan sur l'insaisissable « catégorie », et las de disséquer des universaux, il se hâte de revenir en toute simplicité au réel de l'œuvre des Bernin et Borromini<sup>8</sup>.

Et pourtant, rouvrant *la Littérature de l'âge baroque en France*, en profane non encombré des recherches érudites, je ne peux m'empêcher de penser que Rousset s'était déjà admirablement acquitté de son entreprise critique. Quel luxe d'aperçus nouveaux, brillamment illustrés par la littérature et les beaux-arts ! L'auteur situe l'âge baroque approximativement de 1580 à 1670, de Montaigne au Bernin. Les thèmes qui caractérisent ce « siècle » relèvent d'une imagination vouée à la démesure, à la magie et au mouvement perpétuel : le changement, l'inconstance, le déguisement, la métamorphose, le trompe-l'œil, la parure, le spectacle de la mort, la vie fugitive, le monde en instabilité. Deux symboles, entre autres, semblent commander l'imagination de ce temps : Circé et le Paon, c'est-à-dire la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor. Ce sont les beaux-arts, et surtout l'architecture romaine, qui ont fourni à l'auteur la plus pure expression du Baroque et le point de départ de sa réflexion : ouvrages du Bernin, façades de Borromini, décorations de Pierre de Cortone, etc., qu'il ira admirer de nouveau, en toute simplicité, après la fatigue des écritures. Mais les rapprochements se sont vite et irrésistiblement imposés avec les arts plastiques et littéraires de toute l'Europe de cette époque, et même avec ceux du prestigieux XVII<sup>e</sup> siècle français, château fort traditionnel du classicisme le plus inébranlable.

En fait, les sondages de Rousset (sans oublier, bien sûr, Marcel Raymond et autres devanciers) sur le Baroque et ses répercussions sur la littérature française de la fin du XVI<sup>e</sup> et de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, ne tendent pas moins qu'à une remise

8. *L'Intérieur et l'extérieur*, p. 256.

en question radicale de notre vision du Classicisme français. On avait coutume de présenter le Grand Siècle comme une victoire de l'ordre sur le désordre. Boileau et son École prestigieuse avaient sauvé les lettres françaises de la fange d'un « préclassicisme » informe où pullulaient une pléthore de petits auteurs attendant le coup de balai de l'*Art poétique*.

C'est justement cette période et ces écrivains bien hâtivement classés parmi les auteurs mineurs, en regard des critères classiques, que Rousset et d'autres se proposent de réhabiliter. Ont-ils réussi à déraciner le préjugé aussi tenace que le schéma scolaire inculqué à des générations d'étudiants ? On peut en douter. Ce n'est pas tout de substituer le Baroque au Préclassicisme. Il faut l'entendre comme Rousset d'une culture et d'une littérature autonomes, fruits d'une sensibilité originale.

Là est le nœud de la question et le résultat capital de l'enquête qu'ont poursuivie Rousset et autres fervents du Baroque : la mise au jour d'une *nouvelle sensibilité*. Celle-ci distingue évidemment le Baroque du Classicisme ; mais aussi de la Renaissance, dont on en avait fait un rejeton excessif et décadent ; et même du Romantisme auquel on l'associait à cause de son exubérance. À quoi attribuer l'avènement de cette nouvelle sensibilité ? L'époque qui va de la fin du XVI<sup>e</sup> au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle est déchirée par des conflits armés : guerres de religion, guerre de Trente ans ; sur le plan idéologique, la Réforme a ébranlé des certitudes tenues pour éternelles sans que la Contre-Réforme ait pu les rétablir dans leur solidité dogmatique ; la loi du monde semble être devenue l'instabilité et l'illusion. Au niveau des arts, on se complait effectivement dans les spectacles de mobilité, de métamorphose, de déguisement, de magie qu'offrent les ballets de cour et les grandes pastorales dramatiques comme *l'Astrée*. De son côté, le théâtre jouit d'une faveur singulière en cet âge où la vie même semble aussi mouvante et illusoire que le théâtre. On se prend même tout à fait au jeu : l'attitude théâtrale tend à envahir la vaste scène tournoyante de la vie, avec son insistance sur le décor, la

parure et la prédominance du *paraître* sur l'*être*. Mais — le contraste est saisissant — voici le glas au milieu des enchantements de la pastorale ou de la fête : friand des extrêmes, l'homme baroque nourrit une singulière obsession de la mort, devenue elle-même décor et présentée sous ses dehors les plus macabres. La discorde n'est qu'apparente : en un monde où l'être se dissout sans cesse, la mort n'est qu'un des masques de la vie ; le frisson d'horreur ajoute du piquant à l'émerveillement. De nombreux poètes ont exprimé cette obsession, tels Agrippa d'Aubigné, Chassignet, Sponde ; mais aussi les Jésuites, ces puissants instruments de la Contre-Réforme, lui font-ils une place théâtrale dans leurs prédications inspirées par les *Exercices spirituels*. Nous sommes loin de la mort gracieuse des poètes de la Renaissance qui projetaient sur la mort des images de vie ; les hommes de ce temps se plaisent, au contraire, à s'entourer vivants des images de leur mort. Le spectre macabre, envahissant et spectaculaire, introduit partout le doute sur la réalité de la vie.

Circé, Protée et le Paon, splendides Vanités, répètent à l'envi le refrain du *Tout change*. Façades et parures ont beau être somptueuses, elles restent décor et trompe-l'œil voués à une prompt métamorphose. Le monde entier est éprouvé comme un écoulement. Mais deux familles d'esprits solliciteront les hommes de l'âge baroque. Certains prennent leur parti du changement universel et même s'y complaisent, en font l'apologie. Tels sont, plus nombreux, à vrai dire, que leurs frères ennemis, tous ces complices de l'écoulement, ces poètes de la vie fugitive comme les marinistes italiens dont les images préférées sont de mouvantes beautés d'un moment : la flamme, la neige, le nuage, l'arc-en-ciel, la bulle, les eaux vives et jaillissantes. En bonne place figurent des poètes et dramaturges jésuites comme Le Moyne et Bussièrès ; la Compagnie a des affinités avec le Baroque par son goût traditionnel du théâtre et de toutes les formes dramatiques, sa recherche de l'effet, son sens de la variabilité infinie de l'être (source de la casuistique) et jusqu'à son culte des vertus décoratives qui composent l'extérieur

sur le modèle de la « modestie ». Les maîtres, avoués ou non, des artistes et écrivains de ce temps sont ces complices de l'être « ondoyant et divers » : Montaigne, Le Bernin, Marino. D'autres, pourtant, s'efforcent de mater l'universelle instabilité et nourrissent un rêve de permanence (mais toujours, notons-le, sur fond de mobilité) : tels Sponde, D'Aubigné et le janséniste Pascal fustigeant l'homme baroque, mais reconnaissant que « l'homme n'est jamais plus semblable à lui-même que lorsqu'il est en mouvement ». Corneille lui-même, surmontant son instinct de la mobilité, installe, au prix de quelle tension, ses héros dans leur « gloire », quitte à retrouver la tentation baroque sous la forme de l'ostentation... Pour les mêmes raisons, on s'adonnera ou on s'opposera passionnément au théâtre, qui permet à l'homme-acteur de passer allègrement d'un personnage à l'autre. Bossuet et Nicole<sup>9</sup> se refuseront à ce jeu pernicieux tandis que les Jésuites s'y complairont. Heureusement...

On soupçonne peut-être combien le Baroque diffère du Romantisme avec lequel on le confond parfois. En fait, un Rousseau, par exemple, est l'anti-Baroque par excellence. Il réprouve le théâtre qui accorde le primat au *paraître* sur l'*être*. Les romantiques sont en quête du moi profond caché sous le masque des apparences tandis qu'à l'âge baroque le moi est une intimité qui doit se montrer. La rêverie romantique plonge vers l'intérieur, à la recherche de la sincérité la plus nue ; la rêverie baroque, essentiellement active, se délecte dans les formes extérieures et les spectacles les plus brillants, fussent-ils illusions d'un moment. L'instinct moderne de l'authenticité ne l'habite pas. Rousseau sera le grand arracheur de masques.

En présentant, après quinze ans, de nouveaux essais sur la poésie et le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, dans *L'Intérieur et l'extérieur*, Jean Rousset n'a pas désavoué son projet initial. Mais, fidèle à l'esprit de l'œuvre baroque, si dynamique qu'elle laisse pressentir dans sa forme même un incoercible mouvement vers d'autres

9. *L'Intérieur et l'extérieur*, p. 162.



formes, il joue avec une souplesse accrue de l'instable « catégorie ». Le Baroque privilégiait « l'extérieur » : sur la réalité devenue scène de théâtre se succédaient des personnages multiples exhibant, au milieu du décor et de la parure, les masques de la fête ou du spectacle funèbre. Parfois, au sein de cette fluidité de l'être et de la vie, se faisait entendre un sourd appel vers la fixité et la permanence. Jean Rousset aura voulu nuancer ses analyses en y intégrant plus explicitement cette dialectique de l'intérieur et de l'extérieur. Si la notion de Baroque s'offrait comme une hypothèse de travail, ou encore « un outil pour questionner la réalité<sup>10</sup> », on peut dire que l'auteur l'a mise au point et perfectionnée. Bien sûr, il s'agit toujours d'un schéma interprétatif ou d'une grille construite par un lecteur du XX<sup>e</sup> siècle, mais qu'importe, après tout, si elle favorise la découverte et la réévaluation de toute une littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, injustement méconnue.

Ainsi se trouve remise en valeur une riche poésie de l'introspection, à quoi s'oppose un courant poétique non moins fécond, marqué au coin d'une vertu typiquement baroque : l'ostentation. Chez Jean de La Ceppède, « admirable artiste du sonnet », on découvre une poésie religieuse dont la démarche rappelle celle des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola qui ont tellement influencé la pensée de cette époque. À partir d'une « composition de lieu » ou d'une « application des sens » où le surnaturel est rendu actuel et visible, le poète fait retour vers son intimité pécheresse dans un « colloque » avec le Sauveur. Un Claude Hopil, qui se rattache à toute une lignée de poètes mystiques : Jean de Sponde, Agrippa d'Aubigné, Labadie, Malaval, M<sup>me</sup> Guyon, atteint à un « beau lyrisme métaphysique », dans l'expression de la transcendance divine, en recourant à cette jonction paradoxale des contraires familière à l'Aréopagite et à Jean de la Croix adorant « cette Ténèbre plus lumineuse que la lumière ». Si les images et les métaphores sont menacées, surtout en France, par les tenants d'une « esthétique mal-

10. *L'Intérieur et l'extérieur*, p. 248.

thusienne » issue de Malherbe et consorts, elles trouvent en revanche d'ardents défenseurs comme M<sup>lle</sup> de Gournay et surtout des praticiens intarissables : les marinistes italiens et français. Soucieux de contribuer à la réhabilitation de ces « joyaux » poétiques, Rousset présente un choix d'œuvres marinistes qu'il a traduites avec le soin qu'exigent ces « délicates dentelles » tissées par le jeu baroque. « Où Bouhours ne voulait reconnaître que du « creux », sachons pressentir une intimité qui se montre en fuyant derrière le voile agité de ses concetti <sup>11</sup>. » Aux lecteurs conditionnés que nous sommes par les exigences de la sincérité et de l'authenticité, il faut sans doute un effort de dépouillement et de dépaysement pour goûter cet art tourné non pas vers le dedans mais vers le dehors. C'est la seule voie d'accès à une intimité qui se voulait justement projetée tout entière au-dehors. Et, en fait, pourquoi la poésie serait-elle toujours confidence ?

Il était inévitable que, sur la scène baroque, Rousset en vînt à rencontrer l'homme-Protée, l'héritier d'Hylas, l'Inconstant par excellence : Don Juan. Le drame de Tirso de Molina est né du conflit baroque entre l'inconstance « noire » et l'inconstance « blanche » : la première, damnée par la lignée Sponde-Pascal ; la seconde, joyeusement cultivée par la lignée montaignienne et berninesque. Après avoir reconstitué le mythe dans sa structure initiale, Rousset en poursuit les avatars jusqu'au Romantisme et à l'âge moderne où la signification de ce mythe reçu du Baroque a été bouleversée. Don Juan n'est plus dénoncé, mais Hoffman, Byron, Musset et Baudelaire vont se confondre avec lui et l'absoudre comme un frère ou un complice. L'acteur est devenu un sincère : par quoi l'on mesure, encore une fois, tout ce qui sépare le Baroque du Romantisme.

Les métamorphoses de Don Juan invitent à poser le problème du théâtre et de la réalité. Pour le romantique, on ne représente bien que ce qu'on est déjà, en vertu d'une sincérité qui absorbe l'art dans la vie ;

11. *L'Intérieur et l'extérieur*, p. 74.

c'est la mort du personnage. Tandis que le XVII<sup>e</sup> siècle, au contraire, ensorcelé par la magie de la scène, allait jusqu'à conformer l'être au personnage : témoin le *Saint-Genest* de Rotrou. Mais l'identification, dans l'un et l'autre cas, cache un piège qui peut détruire le théâtre. Car le véritable comédien, suivant Diderot et Jouvett, est celui qui peut sortir de soi pour devenir un autre, — mais à condition de pouvoir ensuite se retrouver. Le maintien de ce difficile équilibre entre l'intérieur et l'extérieur, ou encore entre la personne et le personnage, est essentiel à l'existence même du théâtre. D'autre part, le XVII<sup>e</sup> siècle, en adoptant la scène à l'italienne, distinguait très nettement entre l'aire profane du public et l'aire sacrée des acteurs. Le théâtre obéissait ainsi à une esthétique de l'enchantement : subjugué par la scène éblouissante devenue « île enchantée » ou « coffret d'illusionniste », le spectateur du ballet de cour, de l'opéra, mais aussi des pièces de Rotrou et de Corneille, perdait tout sentiment de la distinction entre le jeu et la réalité et s'abandonnait à une sorte de rêve éveillé. Chose frappante, mais attendue, et qui confère une grandeur sacrée à des divertissements plus graves qu'on ne croit, le spectacle grandiose inclut aussi, en guise de conclusion nécessaire et peut-être d'apothéose, sa propre destruction souvent fastueuse quand l'aire enchantée devient la proie des flammes. C'est que, « sous le masque éclatant du XVII<sup>e</sup> siècle baroque, se dissimule une tête de mort, comme dans ces compositions picturales qui sont des « Vanités <sup>12</sup> ». Qu'on est loin, avec cette esthétique de l'hallucination, de la distanciation de Brecht ou de la communication directe d'un Artaud ! Au nom d'un idéal de participation active, le XX<sup>e</sup> siècle cherche, tout au contraire du XVII<sup>e</sup>, à supprimer la séparation de la scène et de la salle.

C'est dans tous les secteurs de l'activité artistique et littéraire que Rousset poursuit les matériaux de son histoire de l'imagination, sans se soucier de la cohérence externe d'un ouvrage pourtant profondément unifié par la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur.

12. *L'Intérieur et l'extérieur*, p. 179.

Quittant le théâtre, il s'intéresse ensuite à un phénomène de perception poétique : la vision réfléchie. Et, comparant les poètes du XVII<sup>e</sup> siècle à ceux de l'âge romantique et symboliste, il reconnaît, encore une fois, la mentalité baroque ; ou mieux, pour respecter son évolution vers une « catégorie » plus souple, il retrouve à l'œuvre la féconde dialectique déjà signalée. Les poètes ont de tous temps « réfléchi » au bord des miroirs et des fontaines, affirme Rousset, en bon mariniste... Mais, aux yeux de Marino, Saint-Amant, Le Moyne, Du Bois Hus ou Cyrano de Bergerac, le jeu des reflets, si enchanteur soit-il, n'est en définitive qu'un spectacle, et donc une imposture des sens ; une belle façade, bien sûr, mais qui ne renverrait à aucune intimité. Et on aboutit, au terme de ces déploiements imaginatifs, à une critique de l'imagination, dupée par le trompe-l'œil d'une parure éphémère. Tout au contraire, chez les romantiques et les symbolistes, la vision réfléchie introduit au mystère même de l'intimité ; l'eau réfléchissante, ce « miroir mental » des symbolistes, sera de plus en plus considérée comme le symbole de l'imagination poétique, créatrice d'images ouvrant à une perception de plus en plus profonde de la réalité. Nous sommes aux antipodes de ce XVII<sup>e</sup> siècle qui exaltait, mais en la suspectant, la poésie des reflets.

S'ajoutant à la *Littérature de l'âge baroque en France*, les essais de *l'Intérieur et l'extérieur*, qui en font espérer d'autres, aussi suggestifs, me paraissent justifier l'hypothèse de travail de Jean Rousset et démontrer, de façon convaincante, qu'il ne saurait être question d'un « Adieu au Baroque ». Dans l'ensemble, l'auteur est resté fidèle à son propos initial : il l'aura nuancé tout au plus en l'intégrant dans l'ample dialectique de « l'intérieur et l'extérieur ». Pourtant, à la suite de recherches poursuivies par les historiens de l'art et les exégètes de la littérature, Rousset aurait-il été tenté de douter du bien-fondé de ses premiers travaux ? C'est ce qui me semble ressortir des derniers chapitres de *l'Intérieur et l'extérieur* : « Adieu au Baroque ? » et « Esquisse d'un bilan ». On le voit s'y efforcer vers une définition plus rigoureuse du Baroque,

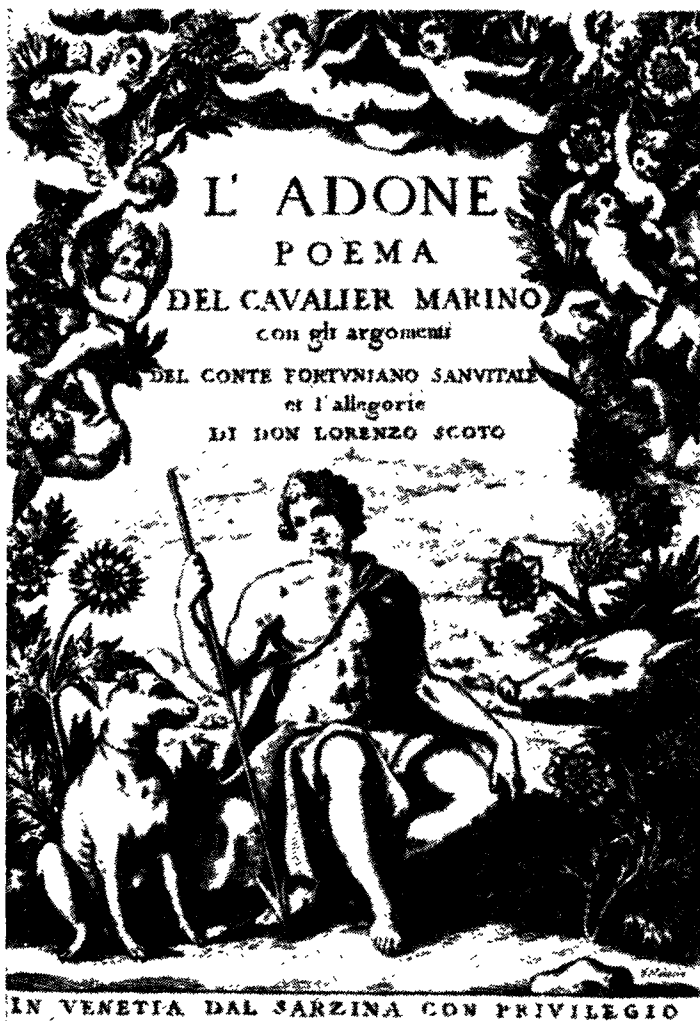
*trop rigoureuse*, à mon avis, puisqu'elle ne respecte pas toujours les résultats des enquêtes précédentes, pourtant soigneusement menées par l'auteur, sur l'art et la littérature baroques. Ainsi Rousset inclinerait maintenant, si je comprends bien, à discerner dans les œuvres la coexistence du multiple et de l'Un, de l'inconstance et de la permanence : dialogue des contraires nécessaire à l'imagination baroque idéale, croit-il. À l'appui de cette nouvelle prise de position, il cite Favre, Brébeuf, Labadie, Drelincourt, Bossuet, Bussièrès. Mais ces textes ne me semblent relever que des tenants de l'« inconstance noire »<sup>13</sup> ; ils ne représenteraient donc qu'une facette du Baroque, ou même la mentalité anti-baroque d'un Pascal. En face de ces derniers, et plus importants encore, figurent tous ces poètes de l'« insconstance blanche », ces complices de la vie fugitive savourée dans sa fluidité même. De même Rousset n'aurait-il pas quelque peu infléchi, sous l'influence de cette nouvelle « définition », sa perception initiale d'un ouvrage du Bernin : *la Fontaine des quatre fleuves* ? À la fin de *l'Intérieur et l'extérieur*, il décrit ces figures en mouvement autour de l'obélisque « centre immobile », « symbole impassible » de l'« éternité ». Dans *la Littérature de l'âge baroque*, l'accent était plutôt mis sur l'instabilité : les figures du Bernin, « pétrifiées en plein mouvement... esquissent un geste pour retenir l'obélisque dont elles semblent craindre la chute »<sup>14</sup>.

Les hésitations de ce chercheur consciencieux, si discutables soient-elles, n'en témoignent pas moins du sérieux et de la souplesse d'une démarche critique uniquement soucieuse de décrire un univers littéraire dont la capricieuse mobilité se rit de nos universaux.

ROBERT VIGNEAULT

13. *L'Intérieur et l'extérieur*, p. 128 sqq.

14. *La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 162.

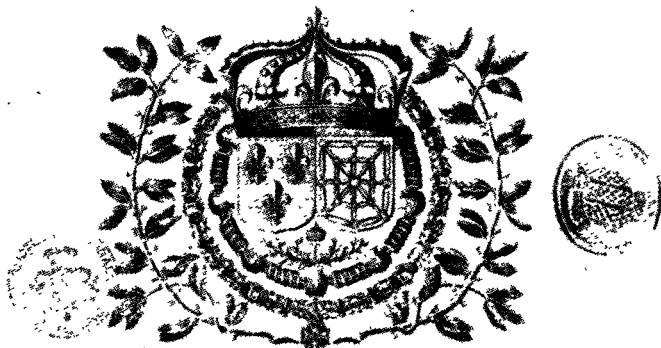


*Page de titre de l'Adonis de Marino (édition de Venise, 1623).*

# L'ADONE, POEMA DEL CAVALIER MARINO.

ALLA MAESTA CHRISTIANISSIMA  
DI LODOVICO IL DECIMOTERZO,  
*Re di Francia, & di Navarra.*

CON GLI ARGOMENTI  
DEL CONTE FORTUNIANO SANVITALE,  
ET L' ALLEGORIE  
DI DON LORENZO SEOTO



IN PARIGI,  
Presso OLIVIERO di VARANO, alla strada di San Giacomo,  
Alla Vittoria.

M. DCXXIII  
CON PRIVILEGIO DEL RE.